

La mala conciencia del éxito

Apuntes sobre la Viena moderna y la estética de Theodor W. Adorno

Sandra Santana

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente artículo pretende examinar cómo algunas de las premisas establecidas en la *Dialéctica de la ilustración*, y desarrolladas por Theodor W. Adorno en su posterior teoría estética, hunden sus raíces en el panorama cultural del *fin de siècle* vienes. Se mostrará cómo la ruptura entre el arte de vanguardia y el gusto del público, convertido en consumidor, había sido ya expresada por el escritor satírico Karl Kraus, así como por el arquitecto Adolf Loos y los compositores de la Segunda Escuela de Viena. La paradoja que reside en la realización de un arte dirigido a un público que debe rechazarlo y la consiguiente «mala conciencia» ante el éxito del artista moderno, quiere ser el núcleo argumental de este artículo.

Palabras clave: Viena moderna, estética de la modernidad, nueva música, Adorno, Kraus, Berg, Schönberg.

Abstract: *The bad Consciousness of Success. Some Notes about the modern Vienna and Theodor W. Adorno's aesthetic Theory*

This paper tries to analyse how some ideas presented in *Dialectic of Enlightenment* and later developed in Theodor W. Adorno's aesthetic theory find their roots in the cultural atmosphere of the viennese *fin de siècle*. The conflicts between avant-garde art and the tastes of the general audience (conceived as a mass of consumers) had been already pointed out by the satiric writer Karl Kraus, the architect Adolf Loos and the composers of the Second Viennese School. The paper explores the paradoxical aspect of an artistic production created for an audience that should reject it, and discusses the modern artists' «feeling of guilt» when faced with success.

Key words: Vienna *fin de siècle*, aesthetics of Modernism, Neue Musik, Adorno, Kraus, Berg, Schönberg.

Sumario

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Wozzeck</i> o el fracaso del éxito | 3. Karl Kraus y la tiranía espiritual del público |
| 2. El «success out of failure» de la Viena moderna | 4. La risa sádica del espectador |
| | Bibliografía |

La posibilidad de que el «arte serio» (*ernste Kunst*) constituya un refugio privilegiado para una sociedad rendida a los falsos placeres de la industria cultural, ha sido tal vez la premisa del pensamiento estético de Theodor W. Adorno más frecuentemente discutida. ¿Es posible pensar el arte como lenguaje alternativo y eficaz frente a las estructuras de la dominación? Y, en caso de que así sea, ¿cuál es el precio a pagar por este reducto de libertad? En las páginas que siguen, trataremos de analizar algunas de las consecuencias derivadas de esta concepción del arte, en particular las que se refieren a la fractura entre el artista y el gran público, señalando el modo en que algunos rasgos de la teoría adorniana pudieron tener su origen en la consideración de las prácticas artísticas de la Viena de entreguerras.

En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer advierten del peligro al que se enfrenta el arte a causa de la industria cultural, que, a través de los nuevos medios de comunicación, alcanza gran número de público a costa del empobrecimiento generalizado de los materiales estéticos y la homogeneización de los contenidos: «La radio, democrática —se afirma en “La industria cultural”—, convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras»¹. Este aparente acceso ilimitado a los productos culturales ofrecidos por la industria resulta, para estos autores, un engaño. La libertad no reside en la posibilidad de que el público elija «democráticamente» la programación, sino en aquello que se mantiene, por así decir, «fuera del programa». El precio que el arte debe pagar para mantener su libertad frente al dominio omnipresente de la industria cultural es, por tanto, la renuncia a su disfrute entre las clases populares:

El «arte ligero» como tal, la distracción, no es una forma degenerada. Quien lo acusa de traición al ideal de la pura expresión se hace ilusiones sobre la sociedad. La pureza del arte burgués, que se hipostasió como reino de la libertad en oposición a la praxis material, fue pagada desde el principio al precio de la exclusión de la clase inferior, a cuya causa —la verdadera universalidad— el arte sigue siendo fiel justamente liberado de los fines de la falsa universalidad².

1. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998, p. 167.
 2. *Ibidem*, p. 180.

El «arte serio» es, para Adorno, una expresión esencialmente diferente a lo que es denominado «arte» por la industria cultural. Lo que el gran público solicita al artista es entretenimiento, repetición incesante de clichés que le permite dejarse llevar en el ritmo maquinal de la producción en cadena. Como consecuencia, la «pureza del arte burgués» se mantiene, según Adorno, únicamente gracias a la exclusión de las clases inferiores. «Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza»³. El público, en tanto que esclavizado mediante los mecanismos del capitalismo, tiene, según Adorno, también gustos esclavos. Entregados al sentimentalismo y a la superficialidad de las producciones culturales, los espectadores manifiestan, al decidirse por el «arte ligero», el poder inadvertido de la dominación. El arte «serio», identificado como el arte «libre» y «puro», debe renunciar al aplauso de las masas y contentarse con obtener un reducido número de adeptos que, gracias a su formación, hayan sabido mantenerse al margen de la homogeneización de la cultura ejercida por la industria.

Bajo esta concepción, la tarea del artista moderno se convierte, pues, en una práctica marginal que, para ejercerse libremente, debe pagar el precio del aislamiento. El artista ofrece al público un arte que sólo obtiene su propia libertad a fuerza de mantenerse aislado. La fama entre las clases populares, aparentemente un signo del éxito, es tan sólo un fruto engañoso surgido de la caprichosa voluntad de los consumidores, así como de las estrategias publicitarias:

Como la memoria caprichosa y el completo olvido siempre han ido juntos, la disposición planificada sobre la fama y el recuerdo conduce irremisiblemente a la nada, cuyo sabor puede ya anticipadamente notarse en la condición hética de todas las celebridades. Los célebres no se sienten del todo bien⁴.

La popularidad del artista moderno es, más que una bendición, una enfermedad. El reconocimiento del público hace que el artista «no se sienta bien». El célebre tiene que dudar del valor de su propia obra y reconocer el fracaso de su tarea: negar los deseos de la masa dominada, que, a su vez, domina con sus deseos esclavos la producción cultural. Así, una muestra de la paradójica situación del artista de éxito es evocada por Adorno al describir la particular relación afectiva que unía al compositor Arnold Schönberg con su discípulo Alban Berg. El filósofo cree percibir, bajo la mutua admiración de ambos músicos entre sí, los rasgos de una común envidia: «Para ambos era válida la siguiente fórmula: Schönberg envidiaba los éxitos de Berg y Berg los fracasos de Schönberg»⁵. ¿Por qué Schönberg podía envidiar los éxitos de su discípulo? Y, sobre todo, ¿cómo podía Berg sentir envidia del fracaso?

3. Ibídem, p. 178.

4. Theodor W. ADORNO. *Mínima moralia*. Madrid: Taurus, 2003, p. 99.

5. Ibídem.

1. *Wozzeck* o el fracaso del éxito

En 1922, recién terminada su ópera *Wozzeck*, Alban Berg trata de encontrar un espacio para su estreno sin lograrlo. Poco después, aconsejado por Hermann Scherchen, presenta al público alemán una versión reducida de la misma: *Tres fragmentos de Wozzeck*, estrenada en Frankfurt en 1924. Fue allí donde Theodor W. Adorno, próximo a la finalización de sus estudios de filosofía y conmovido por la reciente experiencia musical, rogó a Scherchen que le presentase al compositor vienes.

Conocí a Alban Berg durante la celebración en Frankfurt de la fiesta de la Sociedad Musical General Alemana [«Allgemeinen deutschen Musikvereins»] en 1924, en primavera o comienzos del verano, la tarde del estreno de tres fragmentos de *Wozzeck*. Impresionado inmediatamente por la obra, le pedí a Hermann Scherchen que me presentase, y en seguida acordamos que debía viajar a Viena como alumno suyo. Estaba entonces en Frankfurt a punto de lograr el doctorado que obtuve en julio; a pesar de ello, mi traslado a Viena se retrasó hasta comienzos de enero de 1925⁶.

Se inició así una duradera relación entre maestro y discípulo, y para Adorno se abrió la posibilidad de conocer de cerca el ambiente de la vanguardia artística vienesa. Gracias al éxito obtenido por *Tres fragmentos de Wozzeck*, Berg pudo estrenar poco después la obra completa en la Ópera Estatal de Berlín.

En diciembre de 1925, durante el estreno de *Wozzeck* en Berlín, Adorno ya había pasado su primera estancia, cerca de seis meses, en la ciudad de Viena. La relación con su maestro de composición se había vuelto lo suficientemente cercana como para permitirle ser testigo de la primera reacción de Berg tras el estreno total de su ópera. La obra fue aclamada por el público presente en la sala y, sin embargo, lejos de experimentar satisfacción por el éxito alcanzado por la pieza, Adorno percibe la terrible inquietud de Alban Berg ante la efusiva acogida de ésta por parte del público:

En la noche que siguió al estreno de *Wozzeck* [Alban Berg] se mostró, sin pose de ningún tipo, intranquilo por el éxito. Creía que, hoy en día, cuando una música se gana al público de modo inmediato, esto puede significar que algo no va bien⁷.

El joven Adorno acompaña a su maestro durante gran parte de la noche consolándole por lo que será el mayor éxito de su carrera musical⁸. Esta obra

6. Theodor W. ADORNO: Band 18: Musikalische Schriften V: Im Gedächtnis an Alban Berg. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 15099 (vgl. GS 18, S. 487).
7. Theodor W. ADORNO, Band 18: Musikalische Schriften V: Im Gedächtnis an Alban Berg. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 15107-8 (vgl. GS 18, S. 492).
8. Theodor W. ADORNO, Band 13: Die musikalischen Monographien: Erinnerung. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 10888 (vgl. GS 13, S. 336).

proporcionó a Berg fama internacional y constituyó una fuente de ingresos que le evitaría futuras penurias económicas. Sin embargo, estas ideas no constituían para Berg alivio alguno. El éxito ante el público le hace temer que su obra sea, en un sentido más profundo, un absoluto fracaso. En lugar de sentirse satisfecho por ello, que sus composiciones compitiesen en popularidad con las de Arnold Schönberg le atormentaba, y esto, señala Adorno, «no por lealtad a su maestro, sino por que se consideraba equivocadamente conformista y se sentía herido en sus pretensiones radicales»⁹. Berg temía, por tanto, que la mayor popularidad de sus obras se debiese a su excesivo conformismo y a la falta de ambición de sus planteamientos musicales.

En esta tristeza de Berg ante el éxito de su propia obra residen, como veremos, algunos de los fundamentos de la teoría estética adorniana, y constituye un rasgo común a alguno de los autores de la Viena del cambio de siglo que analizaremos a continuación.

2. El «success out of failure» de la Viena moderna

El ambiente cultural de la Viena roja que Adorno pudo conocer durante sus sucesivas estancias en la década de los veinte, era sin duda diferente al de la ciudad donde los compositores de la Segunda Escuela de Viena habían llevado a cabo su «revolución» musical. Tanto Schönberg como sus discípulos Anton Webern y Alban Berg, que, a la llegada de Adorno en 1925, componían sus primeras obras dodecafónicas, habían pasado su juventud durante el prolífico cambio de siglo austriaco que precedió al estallido de la Primera Guerra Mundial.

Los autores del círculo de Schönberg produjeron sus primeras obras en un periodo en el que la *Secession* vienesa y los escritores modernistas de la Jung-Wien dominaban el reducto institucional otorgado al arte gracias a la política de promoción cultural desarrollada por el ministro Ernest von Koerber. Las ayudas proporcionadas por el Ministerio de Cultura a las nuevas corrientes artísticas pretendían otorgar un nuevo signo de identidad a un imperio cuya unidad se veía amenazada por las reivindicaciones nacionalistas de los distintos grupos étnicos que lo conformaban. Fue así como los jóvenes modernistas de la *Secession* lograron acceder con facilidad a puestos docentes, consiguieron numerosos encargos de pinturas y esculturas por parte del Estado, diseñaron numerosos edificios públicos e, incluso, se encargaron de la iconografía de los sellos y la moneda austriacos¹⁰. Sin embargo, esta política proteccionista que, durante el cambio de siglo, favoreció a los artistas de la *Secession*, no pudo mantenerse por demasiado tiempo. El escándalo provocado por las pinturas encargadas a Klimt, el máximo representante de este grupo de artistas, para deco-

9. Theodor W. ADORNO: Band 16: Musikalische Schriften I-III: Alban Berg. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 12728 (vgl. GS 16, S. 85-86).

10. Para un comentario más detallado acerca de la política cultural del gabinete de Koerber y la polémica causada por las pinturas de Klimt para la decoración del Aula Magna de la Universidad, véase: Carl E. SCHORKE, *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 244 y s.

rar el Aula Magna de la Universidad de Viena, puso al Ministerio de Cultura en una difícil situación. Las abundantes críticas de políticos y profesores universitarios, acusando de confusas e indecentes sus alegorías de la Filosofía, la Medicina y la Jurisprudencia, y la incapacidad del Gobierno para hacer frente a las presiones de estos grupos, llevó a Klimt a renunciar en 1905 al dinero del encargo y a solicitar la devolución de sus pinturas¹¹.

Los intentos por parte del Gobierno para hacer del arte *secessionista* una marca común que favoreciese la unidad de checos, húngaros y alemanes, habían fracasado. Sin embargo, durante las polémicas que se sucedieron entre 1900 y 1903, el revuelo causado por las obras de Klimt hizo que las exposiciones organizadas por los artistas de la *Secession* obtuvieran una inusitada afluencia de público. Debido a los escándalos, Klimt no consiguió la cátedra en la Academia de Bellas Artes que tanto ansiaba, pero tampoco le faltaron compradores dispuestos a pagar altos honorarios por sus cuadros¹².

Frente a esta modernidad, encarnada por las sinuosas y difusas figuras femeninas de Gustav Klimt —y de la que Hermann Bahr fue su principal teórico y difusor—, otra corriente estética se fue forjando durante la primera década del siglo XX.

Que la música no debería «ser decorativa, sino verdadera»; la renuncia al ideal de belleza armónico, en suma, lo que siempre unió a Schönberg, Karl Kraus y Adolf Loos, es agudizado contra la esfera del ornamento del *Jugendstil* [...] ¹³.

Karl Kraus, Adolf Loos¹⁴ y Arnold Schönberg, si bien por su carácter individualista no admitían ser incluidos en una misma denominación, compartían presupuestos estéticos afines, además de un común rechazo a la ornamentación modernista. Este grupo de autores, denominados en ocasiones como la «Viena moderna crítica»¹⁵, se vieron obligados en el comienzo a desarrollar

11. En una nota dirigida al Ministro de Educación, Wilhelm Ritter von Hartel, Klimt manifiesta su indignación por la postura del Gobierno, que, habiendo respaldado inicialmente su obra, se niega ahora a continuar apoyándole: «Me niego a trabajar en lo sucesivo para un cliente que no cree en mi obra, un cliente que permite que sea insultado. El cliente es el Estado Austriaco, y usted, señor Ministro de Educación, es su representante. Usted estaba en la obligación de rechazar los ignominiosos y ridículos ataques». Citado según, Bertha ZUCKERKAND, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*. Berlin: Ullstein, 1970, p. 65.

12. Carl E. SCHORSKE, *op. cit.*

13. Theodor W. ADORNO, Band 18: Musikalische Schriften V: Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der Hängenden Gärten« von Stefan George, op. 15. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 14978 (vgl. GS 18, S. 418-419).

14. A pesar de su interés por el tema que nos ocupa, no nos detendremos aquí en el análisis de los presupuestos estéticos desarrollados por el arquitecto Adolf Loos. Para una consideración acerca de las afinidades entre la obra de Karl Kraus y Adolf Loos, véase: Paul ENGELMANN, *Dem Andeuten au Karl Kraus*. Wien: O. Kerry, 1967.

15. Véase Mirko GEMMEL, *Die Kritische Wiener Moderne* (Berlín: Parerga, 2005). Esta obra constituye un detallado estudio acerca de la vinculación entre Karl Kraus, Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein. Aunque la figura de Arnold Schönberg no forma parte central de este estudio, creemos que resulta adecuada la extensión de esta denominación al compositor vienés, debido a las similitudes estéticas con Kraus y Loos.

sus propuestas estéticas al margen del gran público, así como de los apoyos ministeriales, logrando, como veremos, hacer de la marginalidad un signo de autonomía y compromiso. Mientras Schönberg proponía la independencia de la forma musical respecto al resto de elementos expresivos, Kraus denunciaba la retórica del simbolismo y la incursión de recursos líricos en la prensa y Loos proclamaba la necesidad de que las formas arquitectónicas se adaptasen a su función. La depuración de sus respectivos lenguajes de cualquier elemento decorativo que no obedeciese a la estructura interna de la obra se convierte, para todos ellos, en una consigna estética.

Dos años después de la ruptura de Klimt con el Ministerio, aplacados los escándalos provocados por los *secessionistas*, el estreno del *Primer Cuarteto de Cuerda* de Arnold Schönberg vuelve a levantar polémica en los periódicos de la capital austriaca. Un año más tarde, el 21 de diciembre de 1908, en la Sala Bösendorfer de Viena, su *Segundo Cuarteto de Cuerda* apenas puede escucharse, debido a los silbidos e improperios del público durante la función¹⁶. Para Schönberg, el rechazo no era, como en el caso de Klimt, de índole política o institucional. Mientras que los artistas de la *Secession*, a pesar de los escándalos, nunca perdieron el apoyo generalizado de la prensa y del público, Schönberg se ve enfrentado a una situación de aislamiento público que no cesa hasta el estreno de los *Gurrelieder* en 1913:

Decidí no desmoralizarme, pero tuve que esperar más de trece años antes de que, en 1913, tras el estreno de los *Gurrelieder* en Viena, la audiencia afirmara mi tenacidad aplaudiendo al final de la obra durante aproximadamente media hora.

Como siempre, tras un éxito tan rotundo, me preguntaron si estaba feliz. Pero no lo estaba. Me sentía más bien indiferente, incluso algo enfadado¹⁷.

Las innovaciones introducidas por Schönberg, Loos y Kraus en el ámbito de la música, la arquitectura y la literatura, respectivamente, provocaron un aislamiento relativo que, paradójicamente, llegó a resultarles rentable. En el caso de Schönberg, los sucesivos escándalos provocados por los estrenos de la *Noche transfigurada* (1902), su *Primer Cuarteto de Cuerda* (1907) y su *Segundo Cuarteto de Cuerda* (1908), tal como él mismo afirma años más tarde en «How Ones become lonely», le habían convertido en un «solitario», pero también le habían proporcionado una sólida fama internacional:

Este *Primer Cuarteto de Cuerda* desempeñó un importante papel en mi vida. Por una parte, el escándalo que provocó fue tan extendido que enseguida me hizo conocido entre una considerable parte del público. Por supuesto, en un comienzo fui considerado como el Satán de la música moderna, pero, por otra parte, muchos de los músicos progresistas comenzaron a tener interés en mi música y querían saber más acerca de ella. De este modo, se extendió un eslogan que

16. Véase: Martin EYBL (ed.). *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*. Viena: Böhlau, 2004.

17. Arnold SCHÖNBERG, «How Ones Becomes Lonely», en *Style and Idea* (Londres: Faber & Faber, 1975), p. 41.

me fue atribuido por error. Se convirtió en costumbre decir en estos casos: «Produjo un *succès de scandale* ('un éxito del fracaso') [*a success out of failure*]»¹⁸.

Los artistas excluidos por la opinión pública se habían transformado en los preferidos de un selecto grupo de intelectuales que apoyaban y financiaban sus obras. El arte se transforma, así, en una actividad sólo accesible a un pequeño grupo de individuos iniciados en las particularidades de la nueva música. Se trata de hacer la labor del compositor independiente de la financiación del público. Esto acontece, en el caso de la Segunda Escuela de Viena, gracias a la creación de la Sociedad de Músicos Creadores («Verein der Schaffenden Tonkünstler») y la Sociedad Privada de Conciertos («Verein für Musikalische Privataufführungen»). Schönberg encuentra en estas asociaciones un medio para poder desarrollar su labor musical sin tener que depender de la opinión pública. A diferencia de la *Secession*, Schönberg no cuenta con un público masivo, pero la constancia de sus adeptos le proporciona una cierta estabilidad creativa¹⁹. A partir de la fundación de la Sociedad Privada de Conciertos, en 1918, puede decirse que la labor atribuida a la primera asociación, la de promover la música entre el público general y facilitar su comprensión, se transforma en la de alimentar el interés de una elite cultural previamente interesada en la música nueva. Ya no se trata de atraer al público, es el público el que debe acercarse y esforzarse en comprender un nuevo lenguaje que se manifiesta ajeno a sus aplausos²⁰.

Cuando Adorno llega como estudiante de composición a Viena, los músicos de la vanguardia vienesa se habían acostumbrado a valorar el aislamiento respecto al público general y a considerarlo parte intrínseca de su tarea. No sólo Berg, como veíamos más arriba, se siente abatido por el aplauso del público tras el estreno de *Wozzeck*, sino que también Schönberg manifiesta su descontento ante la nueva popularidad alcanzada durante este periodo:

El éxito viene en oleadas; y por ello, tras este clímax, me hundí en una depresión entre olas. Fue la guerra la que hizo a la gente pensar de otro modo respecto a la música moderna, pero, tan pronto como acabó la guerra, llegó otra oleada nunca superada desde entonces. Mis obras fueron tocadas en todas partes

18. *Ibidem*, p. 42.

19. «La *Secession* había demostrado que la propia estilización hacia el marginal (*Außenseiter*) en el terreno artístico podía convertirse en un vehículo para el éxito no del todo inadecuado. Schönberg, en todo caso, no tuvo esa clase de éxito con sus asociaciones: La primera sólo existió durante una temporada, la segunda, hasta 1921, después tuvo que disolverse por dificultades financieras. Hasta entonces se habían programado en tres años 117 conciertos» (Heinz STEINERT. *Adorno in Wien*. Viena: Verl. Für Gesellschaftskritik, 1989, p. 60).

20. «Los conciertos trataban de evitar la influencia corruptora de la vida musical oficial, y demandaban a sus asistentes la más absoluta indiferencia hacia toda forma de fracaso o éxito, por lo que la asistencia de los críticos y el público en general (es decir, de quienes no fuesen miembros de la Sociedad), al igual que los aplausos y los abucheos tras la interpretaciones, estaban vedados. Por las mismas razones, el programa de cada concierto no era conocido previamente por los asistentes» (Miguel ÁLVAREZ FERNÁNDEZ. «El *ensemble*, instrumento de la vanguardia». *Doce notas preliminares*, nº 16, invierno de 2005, p. 21).

y aclamadas de tal manera que comencé a dudar del valor de mi música. Puede parecer una broma, pero, por supuesto, hay en ello algo de verdad. Si anteriormente mi música había sido difícil de entender debido a las peculiaridades de mis ideas y el modo en que las expresaba, ¿cómo era posible que ahora, repentinamente, todo el mundo pudiera seguir mis ideas y les gustasen? O la música o la audiencia eran despreciables²¹.

Schönberg, que había soportado los improprios de la opinión pública durante la primera década del siglo XX, no puede aceptar que su música sea aplaudida por un público masivo. Su éxito, forjado desde la marginalidad es, ahora, de algún modo, negado por el aplauso del público. O bien la música no es suficientemente buena, o bien el público es despreciable, es decir, su aplauso no tiene valor²².

3. Karl Kraus y la tiranía espiritual del público

Junto a Arnold Schönberg y Alban Berg, resulta necesario, al abordar las peculiaridades de la relación entre el arte y el público de la sociedad vienesa *fin de siècle*, referirse a Karl Kraus como otra de las figuras más influyentes en el ideario de Adorno. Al igual que Arnold Schönberg, también Kraus encuentra su espacio en el ambiente cultural de la Viena moderna alejándose de la corriente artística que, en el cambio de siglo, poseía una mayor presencia en los medios. Enfrentándose a Hermann Bahr²³ —conocido agitador cultural y catalizador de tendencias literarias en los principales diarios— y renunciando a un puesto en la *Neue Freie Presse*, el diario austriaco más popular de la época, Kraus funda, en 1899, su propia publicación, *Die Fackel*. En opinión de Adorno, tanto Schönberg como Kraus se enfrentarían desde una posición marginal a la esfera conformista de la burguesía austriaca:

Y puede decirse tal vez que aquella atmósfera vienesa que se mostró del modo más renuente contra la escuela de Schönberg, contra la nueva música radical y también antes contra Mahler, fue exactamente la esfera de conformismo

21. SCHÖNBERG, *op. cit.*, p. 51.

22. La relación de Arnold Schönberg con el público es, sin duda, compleja y digna de un análisis más profundo. Al contrario que Berg, Schönberg no sentía incompatibles su música y el éxito popular: la aceptación y el disfrute de su música era posible si se daban las condiciones necesarias para su difusión. En los últimos años de la década de los cuarenta, el compositor austriaco exiliado en Estados Unidos manifiesta su decepción en una carta al director Hans Rosbaud: «[...] there is nothing I long for more intensely (if for anything) that to be taken for a better sort of Tchaikovsky [...] Or if anything more, then that people should know my tunes and whistle them» (citado según Peter FRANKLIN. «Modernism, Deception, and Musical Others: Los Ángeles circa 1940». En: *Western Music and its Others*. Berkley and Los Ángeles: University of California Press, 2000, p. 153).

23. «[Hermann Bahr] era quien daba a conocer lo que estaba de moda en París, y quien hacía de intermediario entre Schnitzler, Adrian, Hofmannsthal y las editoriales y revistas literarias alemanas. Hermann Bahr era, por estas razones, una estación de paso obligatoria para los artistas de la renovación artística vienesa [...]» (Michael POLLACK. *Wien 1900. Eine Verletzte Identität*. Konstanz: UVK, Univ. Verl. Konstanz, 1997, p. 168).

comercial y enmarañado con el periodismo a la que iba dirigida toda la obra de Karl Kraus...²⁴.

La obra de Karl Kraus, al igual que la música de Schönberg, se enfrenta a la «esfera del conformismo comercial», sentando las bases de un arte desarrollado en la marginalidad que, sin embargo, adquiere con el tiempo una extraordinaria popularidad. *Die Fackel*, la publicación de la que fue editor y prácticamente único autor hasta su muerte en 1936, fue costeada en un principio por la fortuna familiar de Kraus. Pronto, sin embargo, obtuvo un importante margen de beneficios que le permitió autofinanciarse, llegando incluso a superar en ventas a algunos de los principales diarios de la época²⁵. Crítico sin concesiones de políticos, empresarios, artistas y literatos de toda condición, Kraus fue por ello objeto de un aislamiento premeditado por parte de algunas de las principales figuras que dominaban la opinión pública austriaca.

Al igual que, como hemos visto, Schönberg había logrado mediante la Asociación Privada de Conciertos hacerse con un público reducido pero constante, Kraus había logrado, gracias a *Die Fackel*, hacerse con un número considerable de adeptos totalmente fieles, entre los que, por otra parte, se contaban los más destacados componentes de la Segunda Escuela de Viena²⁶. Adorno pudo experimentar de cerca la fascinación ejercida por el escritor satírico en la relación con su maestro Alban Berg:

La actitud de Berg respecto a Kraus era de una veneración ilimitada, siempre que estaba en Viena asistíamos juntos a todas las lecturas posibles de Kraus. Sin embargo, no creo que por aquel entonces, poco amigo de la esfera de la imperitine admiración, se reuniese con él a pesar de conocerle bien. Por el contrario le gustaba enviar a Kraus, «ampliadas y profundizadas» [«ausgebaut und vertieft»], solemnes barbaridades [«Prachtgreuel»] de la prensa musical; más de una cita de esta clase debe haber aparecido en *Die Fackel*. En ocasiones, durante las lecturas de Kraus, Berg coqueteaba con su lentitud y afirmaba no poder comprender totalmente los poemas más sutiles. Para Berg, al igual que para el círculo de [Stefan] George, la relación con Kraus era la de la autoridad. Las palabras del maestro acerca de un artista eran aplicadas inquebrantablemente²⁷.

Adorno recuerda en sus memorias como los juicios morales y estéticos de Kraus eran recibidos y aceptados por su público como surgidos de la voz de la autoridad. Tal vez sea Elías Canetti —sólo dos años menor que Adorno— quien, con más detalle y agudeza, ha relatado aquellas lecturas donde los segui-

24. Entrevista realizada por Lotte Tobisch a Theodor W. Adorno, recogida en: Heinz STEINERT, *op. cit.*, p. 55.

25. Edward TIMMS. *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Madrid: Visor, 1990, p. 51.

26. Acerca de la relación entre Arnold Schönberg y Karl Kraus, véase: Friedrich PFÄFFLIN, «Karl Kraus und Arnold Schönberg. Fragmente einer Beziehung». *Text + Kritik*. München, 1975.

27. Theodor W. ADORNO, Band 13: Die musikalischen Monographien: Erinnerung. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 10924 (vgl. GS 13, S. 357-358).

dores de Kraus, procedentes en su mayoría de la clase intelectual vienesa, se distinguían por una incondicionada aceptación de los juicios de Kraus.

[...] Karl Kraus había logrado formar, con intelectuales, una masa de acoso que se reunía en cada conferencia y duraba, tensa, hasta que la víctima era inmolada. En cuanto ésta enmudecía, la caza había concluido. Luego podía empezar una nueva ²⁸.

En estas cacerías de Kraus, en ocasiones, los inmolados eran los propios lectores y espectadores de sus lecturas. En el aforismo «Muchos comparten mis opiniones, pero yo no con ellos»²⁹, se puede resumir una de las claves fundamentales de su actitud pública. La verdad de esta máxima fue experimentada por el propio Walter Benjamin, cuando, tras la publicación de su elogioso ensayo sobre el escritor satírico, en el que trabajó durante más de un año, encuentra en *Die Fackel* una alusión a su artículo, en la que Kraus manifiesta su indiferencia ante el texto³⁰.

Para Kraus, el favor del público no es garantía de una producción artística de calidad, sino más bien un motivo para desconfiar del propio trabajo. El mismo público que acudía a las exposiciones de la *Secession* en busca del escándalo y que compraba el periódico para asistir inmutable a los desastres de la guerra y la corrupción política, no podía, según Kraus, esperar que su opinión fuese respetada o, siquiera, tenida en cuenta por el escritor:

La falsa distribución del respeto llevada a cabo por el periodismo ha hecho del público una venerable persona de buena posición. Y no lo es. O lo es solamente para el hablante, que ve confirmado el efecto inmediato de su palabra, pero no para el escritor; lo es para el orador y el hombre de teatro, pero no para el artista de la palabra. El periodismo que ha ligado también la palabra escrita al deber del efecto inmediato, ha ampliado la justicia del público y lo ha alentado a una tiranía espiritual de la que todo artista debe sustraerse en cuanto comience a percibirla³¹.

El periodismo contribuía, para Kraus, a extender entre los lectores una actitud irreflexiva ante lo escrito y a fomentar la búsqueda del «efecto inmediato». El folletín, género en auge durante el cambio de siglo que ofrecía noticias en un tono teñido de lirismo, representaba el mejor ejemplo de una literatura

28. ELIAS CANETTI. «Karl Kraus, escuela de resistencia». En: *La conciencia de las palabras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 59.

29. KARL KRAUS (ed.); Christian WAGENKNECHT. *Schriften*, vol. 8. Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1986, p. 344.

30. La reacción de Benjamin ante las palabras de Kraus, además de una profunda decepción, manifiestan lo previsible de la actitud del escritor satírico. En una carta dirigida a Gerhard Scholem, afirma: «No podría haberse esperado lógicamente otra reacción por parte de Kraus que la que ha tenido lugar; solamente espero que la mía caiga también en el ámbito de lo razonablemente predecible: esto es, que no voy a volver a escribir sobre él» (Christian SCHULTE. *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, p. 36).

31. KARL KRAUS, *Schriften*, vol. 8. Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1989, p. 15.

destinada a ser sustituida día tras día por nuevos acontecimientos, sin dejar al lector pensar sobre ello. Además, el carácter comercial del periodismo, el hecho de que su escritura fuese sostenida económicamente gracias al dinero de los lectores, provoca que éstos se sientan en su derecho de protestar si lo escrito no satisface sus deseos. Esto para Kraus resulta inadmisibile. Los lectores de la prensa diaria buscan un arte capaz de conmover sentimentalmente de modo inmediato, sin que medie una reflexión detenida sobre lo acontecido. El artista debe, por tanto, apartarse de la tiranía que el público ejerce sobre él tratando de imponer sus deseos porque éstos se encuentran pervertidos por el periodismo.

Los deseos del público nada saben de la verdadera ley que rige la obra de arte y deben ser, por tanto, negados. Kraus destaca la necesidad de recuperar en literatura (y, por supuesto, en el periodismo) una actitud respetuosa ante la palabra escrita. Frente al efecto inmediato que ofrecen las noticias, el verdadero arte requiere de una continua relectura. El público, la multitud de individuos sin voz propia creada por los medios de comunicación de masas, debe ser despreciada en favor del individuo que se enfrenta al texto y trata de generar pensamiento a partir de él, en vez de meras opiniones prefabricadas por la prensa. Kraus no ofrece sensaciones, sino otro tipo de experiencias que sólo pueden experimentarse en la reflexión frente al texto.

Ahora quisiera ayudar a los lectores y mostrarles el camino que conduce a la indemnización por la pérdida de sensaciones. Quiero educarlos para un entendimiento del asunto de la lengua alemana hasta aquella altura en la que se considera al lenguaje escrito como la encarnación naturalmente necesaria del pensamiento y no sólo como la cubierta socialmente obligada de una opinión³².

La atención a los aspectos formales y al cuidado del texto proporciona la verdadera libertad frente a la literatura periodística destinada a las masas, que entrega a los lectores emociones que les esclavizan. El artista debe, por tanto, atender a la creación misma ignorando la reacción del público. La música, el arte y la literatura tienen sus propias leyes al margen de los gustos populares o de los intereses mercantiles y esto debe tener un efecto en la verdadera obra de arte:

El arte debe desagradar. El artista quiere gustar, pero no hace nada para lograrlo. La vanidad del artista se satisface en la creación [...] ³³.

4. La risa sádica del espectador

La independencia artística frente a las leyes del mercado se paga, como hemos visto en el caso de Schönberg, mediante la renuncia al éxito entre las masas. De tal manera se produce esta fractura entre el público y la labor compositiva que, cuando el compositor logra la aceptación entre un público amplio, ello

32. *Ibidem*, p. 17.

33. Karl KRAUS. *Schriften*, vol. 8, *op. cit.*, p. 231.

tiende a producirle una cierta inquietud y lo induce a rechazar la popularidad, alegando que ésta no es «consistente» con su estilo³⁴. Por otra parte, tal como se percibe en la obra de Kraus, para los autores de la «Viena moderna crítica», la industria de comunicación de masas pervierte al público, al convertirlo en una multitud sin capacidad para emitir un verdadero juicio artístico, así como el público mismo pervierte al artista, al tratar de imponer unos deseos previamente pervertidos por los medios de comunicación. Aunque al artista de vanguardia no le está negado alcanzar reconocimiento entre un pequeño grupo de individuos iniciados en la labor a la que el músico —o el artista en general— se enfrenta, un aplauso demasiado generalizado sólo puede provocarle el malestar de quien se sabe avanzando en el camino equivocado. En esta tesitura, el creador prefiere desvincularse del aplauso inmediato de las masas aguardando el menos seguro, pero más duradero, reconocimiento que la posteridad reserva a los artistas marginales³⁵.

A esta «mala conciencia» que el artista moderno experimenta ante el éxito le acompaña, como la otra cara inseparable de la moneda, la idea de que el público no gusta del «arte serio». Éste le resulta demasiado difícil y, por ello, prefiere abandonarse a los productos dispuestos para el entretenimiento y la distracción que le ofrece la industria cultural. Si antes señalamos la relación entre el regocijo del público ante la obra y el sufrimiento del artista que teme por el valor de su producción, puede también decirse que, cuanto mejor se siente el artista de vanguardia —es decir, más se acerca su obra al ideal emancipador del arte—, mayor será la distancia respecto a la masa de los espectadores.

En «¿Por qué el arte nuevo es tan difícil de comprender?», Adorno, atendiendo a estas cuestiones, señala las claves por las que el «arte serio» es rechazado por el público general y apunta los requisitos indispensables para que el arte nuevo deje de ser «difícil» y logre tener aceptación entre el público:

Si la disposición del tiempo de trabajo y el tiempo libre fuese hoy distinta; si los hombres, liberados del derecho a la educación, pudieran ocuparse en su tiempo libre objetiva y ampliamente en cosas del arte; si un mecanicismo demoníacamente preciso de anuncios y aturdimiento de todo tipo ya no les mantuviese, a cada instante de su tiempo libre, apartados inintencionadamente de ocuparse del verdadero arte, entonces por principio la conciencia de los consumidores habría cambiado tanto que podrían comprender el arte nuevo sin que el arte nuevo tuviera por ello que embrutecerse³⁶.

La solución, por tanto, para que el artista pueda disfrutar del éxito sin tener que lamentarse por ello, sería que el público pudiera disfrutar del arte libre-

34. Arnold SCHÖNBERG, *op. cit.*, p. 51.

35. El propio Arnold Schönberg pretendía haber logrado con el dodecafonismo un método de composición que garantiza la supremacía de la música alemana durante al menos un siglo. Véase: H. H. STUCKENSCHMIDT. *Schönberg. Vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991, p. 234.

36. Theodor W. ADORNO: Band 18: Musikalische Schriften V: Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 15698 (vgl. GS 18, S. 831).

mente, sin las ataduras que impone el ritmo de la sociedad industrializada. Es decir, si su tiempo libre lo fuera realmente, si la conciencia de las masas se hubiese transformado de tal modo que ya no fuese masa, sino conjunto de individuos libres. Cualquier otro esfuerzo por hacer comprensible el arte a los consumidores es un «embrutecimiento» del arte. La obra de arte sólo puede gustar a las masas perdiendo su condición de tal, transformándose en «arte ligero», que, como veíamos al inicio de estas páginas, para Adorno no puede ser considerado «arte» en un sentido auténtico.

En una sociedad, por tanto, embrutecida por los mecanismos de producción, no es posible esperar un reconocimiento para el «arte serio», y el artista se ve condenado a temer lo peor cuando su arte es acogido y celebrado por los espectadores. Bajo esta concepción, Alban Berg tenía razón en sentirse afligido la noche del estreno de *Wozzeck*, porque, al ser aclamado por un público «aturdido» por los mecanismos del capitalismo, se demostraba que había creado un arte «embrutecido», un arte para los «brutos» que todavía no habían alcanzado su condición de hombres libres. Por un público, en términos de Schönberg, cuya capacidad de elección es «despreciable», es decir, no es digna de tener en cuenta. Así las cosas, una de las principales dificultades que habría que afrontar desde la perspectiva adorniana radicaría en cómo superar la ruptura esencial entre el «arte emancipador» y el público que debe ser emancipado. ¿Cómo puede ser el arte de vanguardia un reducto liberador si el público que se ha de liberar se halla radicalmente al margen de este tipo de arte?

Es de sobra conocido que Walter Benjamin creyó en la posibilidad de que las masas pudieran disfrutar del arte y en que los artistas no sólo no se sintiesen culpables por ello, sino que se produjese una progresiva desaparición de la distinción entre los autores y el público. Benjamin encuentra que los medios de comunicación de masas pueden constituir la condición de posibilidad de un arte en el que la dispersión, o la «distracción» como la denominaba Adorno, no fuese considerada un elemento de esclavitud de los espectadores. Adorno, después de leer «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», escribe a Benjamin una extensa carta en la que no puede dejar de revelar su contrariedad ante las ideas formuladas por su amigo:

Les extremes me touchent, al igual que usted: pero sólo si hay una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior, no abandonando simplemente ésta última. Ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores (obviamente nunca jamás el término medio entre Schönberg y el cine americano); ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que, sin embargo, no es posible obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma de un romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico —del proletariado que es él mismo un producto burgués³⁷.

37. Theodor W. ADORNO; Walter BENJAMIN. *Correspondencia*. Madrid: Trotta, 1998, p. 135-136.

Para Adorno, el ensayo de Benjamin peca de romántico en el segundo sentido advertido en la carta: confiar ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico, siendo éste tan sólo un producto de la ideología burguesa. Sólo en la dialéctica entre el «arte serio» y el «arte ligero», y no en la suma de ambos, ni en la abolición de uno de ellos, puede alcanzarse la verdadera libertad. El artista no puede confiar en el gusto del proletariado, puesto que éste es sólo un «producto» de la ideología burguesa. Dejar que el espectador disfrute en su butaca, que aplauda las ocurrencias del artista, es promover el mantenimiento de la dominación:

La risa del espectador de cine [...] no es ni buena, ni revolucionaria, sino que está llena del peor sadismo burgués³⁸.

Ya que, según Adorno, el proletario mismo es un «producto burgués», nada más sádico que la risa que mana del espectador esclavizado por las emociones del «arte ligero». Formado en su juventud en la tradición de la modernidad vienesa, Adorno hereda la consideración de la aproximación artística al gusto del público como un signo de ausencia crítica y de carencia de radicalidad en los planteamientos. El arte sólo puede ser crítico con la ideología burguesa a fuerza de relegar a las clases populares a una suerte de minoría de edad que les exime de opinar en materia artística. Queda únicamente preguntarse si, en su negación del aplauso popular, la teoría adorniana no conduce a la práctica artística a un monótono callejón sin salida.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Gesammelte Schriften* [CD-ROM]. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Berlín: Directmedia Publ.
- (2003). *Mínima moralía*. Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter (1998). *Correspondencia*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Miguel (2005). «El *ensemble*, instrumento de la vanguardia». *Doce notas preliminares*, nº 16, invierno.
- CANETTI, Elias (1981). «Karl Kraus, escuela del resistencia». En: *La conciencia de las palabras*, 56. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- EYBL, Martin (ed.) (2004). *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*. Viena: Böhlau.
- FRANKLIN, Peter (2000). «Modernism, Deception, and Musical Others: Los Ángeles circa 1940». En: *Western Music and its Others*. Berkley y Los Ángeles: University of California Press.
- GEMMEL, Mirko (2005). *Die Kritische Wiener Moderne*. Berlín: Parerga.
- KRAUS, Karl; Christian WAGENKNECHT (ed.) (1986). *Schriften*. 8 vols. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- PFÄFFLIN, Friedrich. (1975). «Karl Kraus Und Arnold Schömborg. Fragmente Einer Beziehung». *Text + Kritik* (Munich).

38. *Ibidem*, p. 136.

- POLLACK, Michael (1997). *Wien 1900. Eine verletzte Identität*. Konstanz: Universität Verlag Konstanz.
- SCHÖNBERG, Arnold (1975). *Style and Idea*. Londres: Faber & Faber.
- SCHORSKE, Carl E. (1981). *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHULTE, Christian (2003). *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- STEINERT, Heinz (1989). *Adorno in Wien: über Die (Un-)Möglichkeit Von Kunst, Kultur Und Befreiung*. Viena: Verl. für Gesellschaftskritik.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. (1990). *Schönberg. Vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza.
- TIMMS, Edward (1990). *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Madrid: Visor.
- ZUCKERKANDL, Bertha (1970). *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*. Berlín: Ullstein.